

Manuel Bärtsch

›Interpretation‹. Beethovens Sonate A-Dur op. 101
in der Sicht von Eugen d'Albert und Frederic Lamond

Ein problematischer Begriff ›Interpretation‹ ist ein großes Wort, um das zu bezeichnen, was noch anfangs des 19. Jahrhunderts ausschließlich ›Vortrag‹ oder ›Ausführung‹ genannt wurde. Die Etablierung des Begriffs fällt zeitlich und geografisch ungefähr mit dem Aufkommen der neudeutschen Schule zusammen. Nach 1945 ist ein inflationärer Gebrauch festzustellen, sodass seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Interpretation als Synonym für Performance gebraucht wird, wie auch Interpret für Musiker. Sogar Googles Ngram-Viewer, sicherlich nur ein grobes Tool für musikwissenschaftliche Zwecke, bestätigt diese zunehmende Verwendung.¹

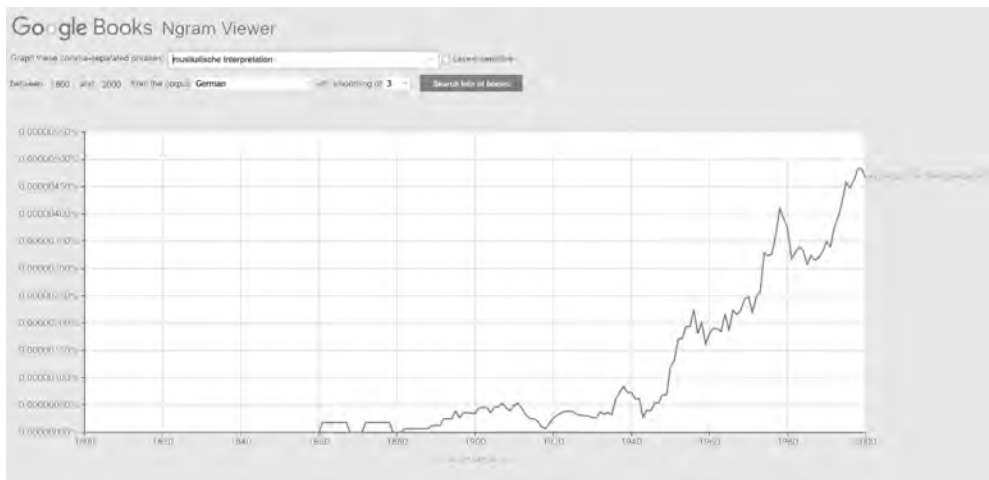


ABBILDUNG 1 ›Musikalische Interpretation‹: ein junger Begriff mit inflationärer Entwicklung. Google Ngram-Viewer (24. Januar 2018)

Dabei beinhaltet die vorinflationäre Verwendung des Begriffs der Interpretation eine ganz spezifische Betrachtungsweise des performativen musikalischen Akts. Seine Herkunft aus der Theologie und der Jurisprudenz zeigt, wie gewagt die Metapher ist: Sie impliziert, dass auch auf musikalischem Gebiet ein performativer Vorgang eine Deutung darstellt. Ein normativer, ›heiliger‹, unter Umständen rätselhafter oder problematischer Text bedarf der Auslegung. Damit verbunden ist die Vorstellung des Werks als sich selbst genügendem, den letzten Willen des Autors beinhaltendem Notentext, der in autoritati-

¹ Vgl. Hermann Danuser: Vorwort, in: *Musikalische Interpretation*, hg. von dems., Laaber 1992 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 11), S. ix.

ver, vollständiger und unveränderlicher Weise vorliegt. Gegen diese Paradigmen des ausgehenden 19. Jahrhunderts lässt sich viel Offensichtliches vorbringen, und die englische Sprache ist dieser Theoretisierung des performativen Vorgangs nie gefolgt. Tatsache ist allerdings, dass viele Musikerinnen und Musiker vor dem Ersten Weltkrieg sich ihre Tätigkeit so erklärten – doch philosophische Ideen werden nicht immer von der Realität bestätigt. Dieser Aufsatz soll nun anhand früher Aufnahmen eines ikonischen Werks zeigen, ob ein solcher Deutungsvorgang im klingenden Resultat nachzuweisen ist und, wenn ja, wie er konkret aussehen kann. In einem weiteren Schritt sollen andere Phänomene, die nicht einer solchen Logik der Textexegese zugeordnet werden können, aber bestimmend für das Gesamtergebnis sind, der ›Deutung‹ im engeren Sinne gegenübergestellt werden, um die Bedeutung verschiedener performativer und kognitiver Vorgänge für den Vortrag einer späten Beethoven-Sonate um 1900 abschätzen zu können.

Auswahl und Quelle Interpretation erfordert also einen auratischen, autoritativen, unter Umständen problematischen Text. Als Inbegriff des Autoritativen kommt im 19. Jahrhundert vor allen anderen Beethoven infrage; das Spätwerk, dessen zögerliche allgemeine Rezeption sich umgekehrt proportional zu seiner Bedeutung als Inspirationsquelle für nachfolgende Komponistengenerationen verhält, bietet sich als Objekt der Untersuchung an. Die erste der sogenannten ›späten‹ Sonaten, die seiner Schülerin Dorothea Ertmann gewidmete Sonate A-Dur op. 101, ist in verschiedener Beziehung bemerkenswert. Sie ist die erste Klaviersonate Beethovens, die die für den ›Spätstil‹ charakteristische Merkmalskombination zeigt: den Rückgriff auf Fugato-Techniken, Wiederverwendung von Material vorausgegangener Sätze, formale Eigenständigkeit. Insbesondere der erste Satz ist ungewöhnlich und erfüllt mit seiner Lyrik und der knappen, sehr spezifischen Gestalt keineswegs die herkömmlichen Erwartungen an einen ersten Satz einer Sonate. Gerade an diesem Satz entwickelte Wagner seine Idee der ›unendlichen Melodie‹.²

Im Zentrum dieser Analyse steht die Aufnahme, die Eugen d'Albert (1864–1932) 1913 für das Welte-Mignon-Reproduktionsklavier eingespielt hat. D'Albert, einer der herausragenden Schüler von Franz Liszt, war als Virtuose ebenso wie als Opernkomponist erfolgreich und galt als Pianist lange als das Maß aller Dinge. Walter Niemann stellt ihn in seinem Buch *Meister des Klaviers. Die Pianisten der Gegenwart und der letzten Vergangenheit* an die erste Stelle, wobei er sich durchaus kritisch mit d'Alberts pianistischer Fitness im Alter auseinandersetzt.³

² Vgl. auch den Beitrag von Roger Allen in diesem Band, S. 431–440.

³ Walter Niemann: *Meister des Klaviers. Pianisten der Gegenwart und der letzten Vergangenheit*, Berlin 1919, S. 17–19.

Als Kontrast und Kontext benutze ich eine sogenannte Animatic-Rollenaufnahme der Konkurrenzfirma Hupfeld, die Frederic Lamond (1868–1948) einspielte. Beide Pianisten verband und trennte zugleich vieles. Neben dem gemeinsamen Geburtsort Glasgow und dem Studium bei Franz Liszt waren beide Komponisten und gaben als Editoren Beethovens Klaviersonaten heraus.⁴ Die ästhetischen Urteile der Zeitgenossen über ihr Klavierspiel waren jedoch sehr unterschiedlich. Während Lamond für seinen »musikalischen Intellekt« und sein »tiefes Verständnis« gelobt wird,⁵ stehen bei d'Albert Temperament und Virtuosität im Vordergrund; Bruno Walter bezeichnete ihn als Kentauren, »half piano, half man«.⁶ Das Repertoire beider Pianisten beinhaltete sowohl Werke von Brahms als auch Liszt, eine Kombination, die – mit Ausnahme Hans von Bülow's – für die Vorgängergeneration noch sehr ungewöhnlich gewesen wäre; sie galten zudem als ausgesprochene Beethoven-Spieler.

Quellenkritik und Methodik Die Auswertung von Reproduktionsrollen ist mit Vorsicht anzugehen – weder sind vernichtende Kritik noch begeisterter Enthusiasmus gute Ratgeber. Seit der Zeit von Harold Schonberg und seiner negativen Polemiken⁷ hat sich, gerade was das Welte-Mignon-Reproduktionssystem betrifft, ein Wissensstand herangebildet, der meines Erachtens eine Auswertung vieler Interpretationsmerkmale zulässt, sofern dies unter Berücksichtigung der Einschränkungen des Instruments, seiner Technik und der Grenzen unseres Wissens geschieht. In noch viel stärkerem Maße gilt dies für die Animatic-Rollen von Hupfeld, da hier die editorischen Eingriffe viel bedeutender waren als bei Welte und einige Interpretationsparameter nachträglich »künstlich« erzeugt wurden.⁸ Die wichtigsten Resultate der unabdingbaren quellenkritischen Forschung seien hier zusammengestellt, da sie die nachfolgende Analyse mitprägen.

- 4 Im Fall der Sonate A-Dur op. 101 handelt es sich dabei um folgende Ausgaben: Ludwig van Beethoven. Sonaten für Piano, hg. von Eugen d'Albert, Leipzig [1903], Bd. 3; Beethoven. Klavierwerke, Bd. 2: Sonaten, hg. von Frederic Lamond, Leipzig [1923], S. 197–212.
- 5 Vgl. Miguel Montfort: Art. »Lamond, Frederic«, in: MGG Online, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel/Stuttgart/New York 2016 ff., www.mgg-online.com/mgg/stable/14882 (28. Dezember 2018); vgl. auch Axel Schröter: Beethovens Geist aus Liszt's Händen? Frederic Lamond als Erbe einer heute vergessenen Tradition, Beethoven zu interpretieren, in: Im Schatten des Kunstwerks II. Theorie und Interpretation des musikalischen Kunstwerks im 19. Jahrhundert, hg. von Dieter Torkewitz, Wien 2014 (Wiener Veröffentlichungen zur Theorie und Interpretation der Musik, Bd. 2), S. 149–166.
- 6 <http://arbitrerecords.org/catalog/eugen-d-albert-the-centaur-pianist> (11. November 2018).
- 7 Vgl. Harold C. Schonberg: From Leschetizky to Gilels. Twenty Pianists on Piano Rolls, in: High Fidelity 14/3 (1964), S. 67 f.
- 8 Verwiesen sei hier auf den Artikel von Sebastian Bausch in diesem Band (S. 71–91) und auf meine in Vorbereitung befindliche Dissertation.

Dem Welte-Mignon-Klavier wird eine »getreue Wiedergabe des Künstler-Spiels« nachgesagt; so lautet zumindest die Firmenpropaganda.⁹ Dies gilt allerdings nur mehr eingeschränkt für Abspielungen, die heute auf den über hundertjährigen Originalinstrumenten stattfinden. Das Instrument ist so konstruiert, dass »Ausfälle« als solche nicht sofort bemerkt werden, sondern eher dem Vortrag des Aufnehmenden zugezählt werden, oder anders gesagt: das Instrument »interpretiert« mit – dies wohl auch, um einige Defizite der Erfindung zu kompensieren. Die weitaus wichtigste klangliche Einschränkung ist die Teilung der Tastatur in zwei Hälften, innerhalb derer nur eine einzige Dynamik möglich ist. Obwohl das Instrument sehr schnell seine Dynamik ändern kann, muss doch eigentlich gesagt werden, dass es nur dann fähig ist, Polyphonie wiederzugeben, wenn diese nicht genau gleichzeitig im selben Register stattfindet. Eine weitere außerordentlich störende Einschränkung ist die Instabilität der Abspielgeschwindigkeit: Sie ist stark von Luftfeuchtigkeit und Materialalterung, Revisionszustand des Instruments, Rollenlänge und vielen anderen volatilen Umständen abhängig; meist ist es kaum möglich, hintereinander zwei Abspielungen mit identischem Geschwindigkeitsverhalten zu erzielen.

Aus diesen Gründen ist es notwendig, direkt auf die Rolleninformationen zugreifen zu können. Die Forschungsabteilung der Berner Hochschule der Künste hat darum einen Rollenscanner und eine Analysesoftware entwickelt, die es erlaubt, Scans in Schwarz-weiß und Farbe zu erfassen, zu vergleichen und auszuwerten.¹⁰ Dabei zeigt sich, dass das Schweigen über Aufnahmeprozedere und Produktion, in das sich Welte hüllte, durch genaue Betrachtung des Endresultats weitgehend kompensiert werden kann: Die Tonlängen sind grifftechnisch plausibel, die Pedalspuren erscheinen so charakteristisch, dass größere Eingriffe unwahrscheinlich sind, und sogar falsche Töne werden in der Regel stehengelassen. Das »Künstlerspiel« scheint also im Rahmen des Möglichen sehr genau festgehalten worden zu sein, ohne dass danach sinnentstellende Modifikationen vorgenommen worden sind.

Von der Dynamik kann das mit Rücksicht auf den aktuellen Forschungsstand noch nicht gesagt werden. Sie ist außerordentlich schwierig zu rekonstruieren, da die auf der Rolle kodierte Befehle dynamisch sind, also keine festen Abstufungen bewirken, sondern schnelle und langsame Crescendi oder Decrescendi bewirken. Die beste Möglichkeit eines Zugriffs auf diesen Parameter besteht darin, Emulationen zu verwenden, wie

9 Vgl. Peter Hagmann: *Das Welte-Mignon-Klavier, die Welte-Philharmonie-Orgel und die Anfänge der Reproduktion von Musik*, Bern 1984, S. 12.

10 Vgl. das Projekt »Der virtuelle Welte-Flügel«: www.hkb-interpretation.ch/projekte/der-virtuelle-welte-fluegel.html (28. Dezember 2018).

sie Peter Phillips herstellt.¹¹ Das Verfahren von Phillips ist dabei auf eine physische Abspiegelung der Rolle mit allen dazugehörigen Unwägbarkeiten angewiesen, lässt aber auf jeden Fall eine recht genaue Approximation zu, die sich konsistent zu akustischen Abspiegelungen verhält, die ich im Augustinermuseum Freiburg im Breisgau und im Museum für Musikautomaten in Seewen (im Schweizer Kanton Solothurn) dokumentieren konnte.

Frederic Lamonds Aufnahme lag mir in einem Format vor, über dessen eingeschränkten Quellenwert man sich bewusst sein muss. Es handelt sich um eine sogenannte Animatic-Rolle, das heißt um eine bezüglich der Dynamik und der Pedalisierung vereinfachte Kopie einer für das DEA-Reproduktionssystem hergestellten Aufnahme. Diese Animatic-Rolle war für fußbetriebene Hupfeld-Klaviere bestimmt. Die Dynamik wird vom Spielenden hinzugefügt, der mit einem Hebel einer aufgezeichneten Linie folgt; er hat aber auch die Möglichkeit, im Sinne eines Pianola-Spielers bezüglich des Tempos und des Rubatos kreativ zu werden. Dass dies insbesondere bei älteren Systemen als Interpretation ohne die lästige Beschäftigung mit der Klaviertechnik beworben werden konnte, sagt einiges über den Begriff aus: Eine Interpretation konnte also aus Tempo- und Dynamikmodifikationen eines präexistenten musikalischen Materials bestehen. Bis jetzt wurden solche Rollen von der Interpretationsforschung entweder als bloße Vorlagen ohne Erkenntniswert betrachtet oder unkritisch wie Reproduktions-Rollenformate behandelt. Dieser Artikel wagt den Versuch, in Kenntnis der beschränkten Aussagekraft eine solche Aufnahme als Kontextmaterial zu benutzen.

Eine sorgfältige Analyse der vorliegenden Rolle zeigt schnell, welche Informationen konsistent sind:

- Aussagen über absolute Tempo- und Dynamikwerte sind konstruktionsbedingt nicht möglich, es ist aber nicht ersichtlich, warum die relativen Tempoverhältnisse angezweifelt werden müssten. Lamonds Aufnahme ist in dieser Beziehung – wie noch zu zeigen sein wird – von einer bemerkenswerten logischen Konstanz.
- Die einzigen dynamischen Informationen auf der Rolle sind die Dynamiklinie, an der sich der Animatic-Abspieler orientieren kann, und die sogenannten Solodant-Lochungen. Diese dienen dazu, einzelne Töne hervorzuheben. In Lamonds Aufnahme finden sie sich zum Beispiel im ersten Satz, Takt 41–52. Diese dramatisch bewegte Passage enthält – abgesehen von Takt 86 – die einzigen forte-Anweisungen des Satzes. Jeder Ton erhält hier eine Betonung, diese Regelmäßigkeit, die sich bei Welte nirgends zeigt, deutet darauf hin, dass diese Steuerungsbefehle erst nachträglich hinzugefügt wurden. Gleiches könnte wohl von der Dynamiklinie angenommen

11 Peter Phillips: *Piano Rolls and Contemporary Player Pianos*, Sydney 2016, S. 181–200.

werden, entsprechende Dynamiklinien auf Welte-Rollen sind ungleich differenzierter. Es ist an dieser Stelle jedoch auffällig, wie schief und unsorgfältig diese Linie gezeichnet scheint: Die senkrechte Linie in der Mitte der folgenden Abbildung hat eine Ausbuchtung nach rechts, und das *Piano subito* in Takt 52 kommt zu spät, um für diesen Akkord noch Wirkung zu entfalten. Generell folgt die Dynamik den Angaben der Partitur, jedoch nicht immer und oft zu spät. Diese grafischen Eigenheiten lassen zumindest eine Hypothese zu: Die Ausbuchtung zeigt, dass hier unmöglich die Dynamik des Spiels von Lamond gemessen wurde; ebenfalls aber ist es schwer vorstellbar, dass jemand diese Linie von Hand im Stile einer Kinderzeichnung anfertigte, es handelte sich ja um ein Produkt, das verkauft werden wollte. Auch die oft zu beobachtende Verspätung einzelner Dynamikänderungen wäre schwierig zu erklären. Vielmehr legt diese Passage nahe, dass die Dynamik während des Spiels in ähnlicher Weise protokolliert wurde, wie das für das amerikanische Ampico-System nachgewiesen ist.¹² Ein Editor bedient ein Rad (bei Ampico zwei), mit dem er der gehörten Dynamik nachsteuert. Es wäre denkbar, dass er dabei die Partitur mitlas, die Konzentration lag aber wohl auf der Protokollierung des Spiels. Das würde auch die Verspätung des *piano subito* erklären, ebenso die grafisch sichtbare Erregung, die sich in dieser Passage möglicherweise auf den Editor übertragen hat. Ein Rest des Lamond'schen Vortrags findet sich also möglicherweise in diesen dynamischen Linien wieder.

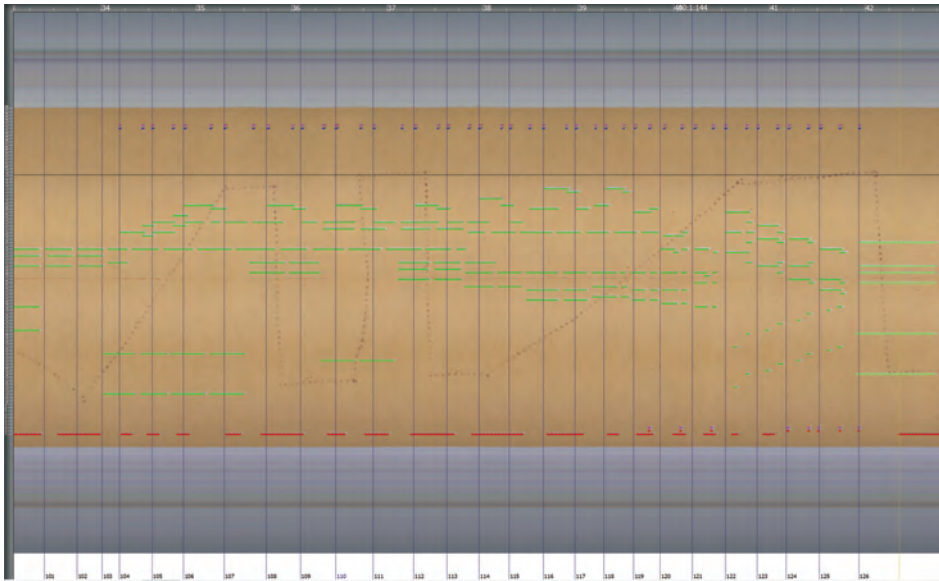


ABBILDUNG 2 Animatic A 51951. Frederic Lamond spielt den ersten Satz der Sonate op. 101, Takt 41–52. Zu beachten ist die auffällig schräg gezogene Dynamiklinie.

¹² Siehe zum Beispiel Jürgen Hocker: *Faszination Player Piano*, Bergkirchen 2009, S. 144.

- Ein weiterer wichtiger Unterschied zu Reproduktionsrollen zeigt sich in Artikulation und Pedalsetzung. Im Gegensatz zu d’Alberts Aufnahme, bei der enges Fingerlegato mit durch Pedaleinsatz ergänztem freiem Spiel sinnvoll abwechselt, ist in der Animatic-Rolle ein dichtes Dauerlegato zu sehen; dies findet sich auch dort, wo es aus grifftechnischen Gründen unmöglich zu spielen ist.

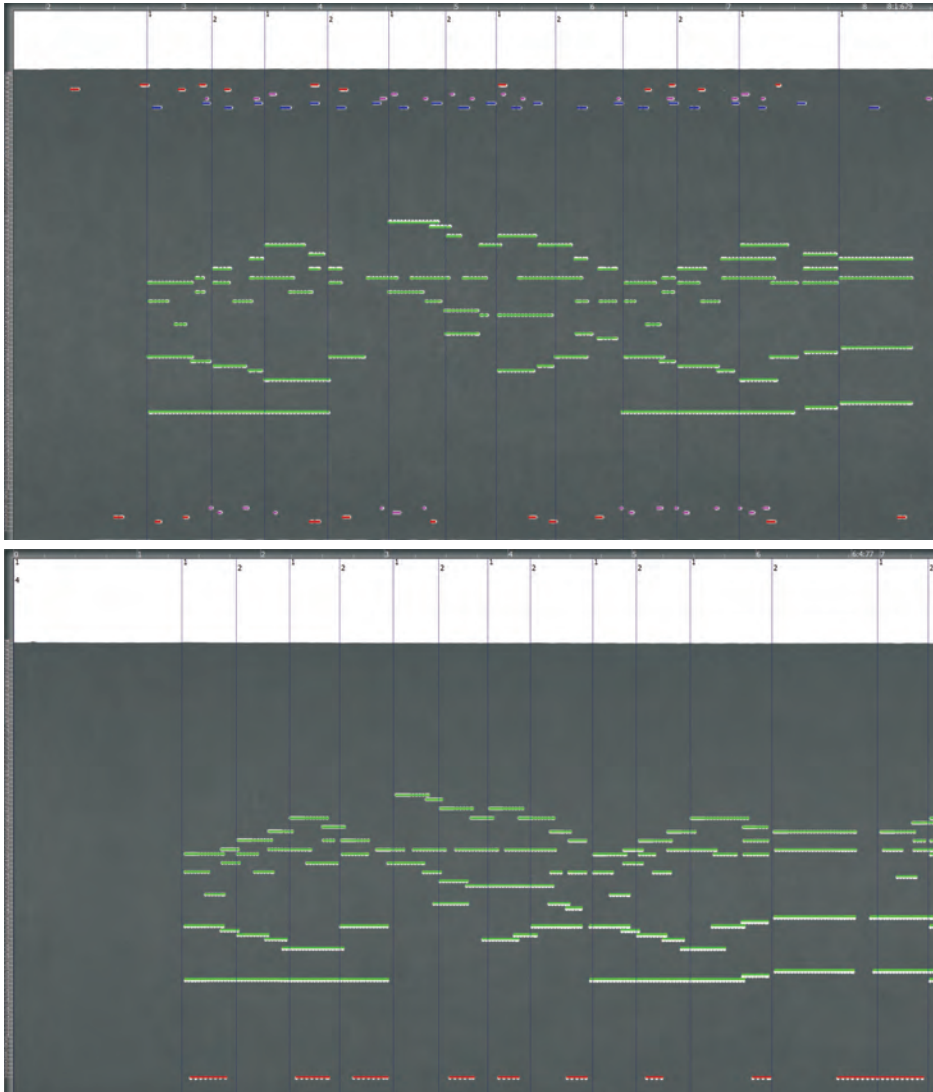


ABBILDUNG 3 Beethoven op.101, erster Satz Anfang, oben die Welte-Rolle mit Eugen d’Albert, unten der Vergleich mit der Animatic-Aufnahme von Frederic Lamond. Bei d’Albert: dynamische Steuerspuren (rot, magenta), differenzierter Pedaleinsatz (blau), grifftechnisch plausible Artikulation. Hupfeld: keine dynamische Information, physisch unmöglich zu realisierendes Dauerlegato, dementsprechend schematischer Pedaleinsatz (rot)

Offensichtlich sind die gehaltenen Töne also editorisch verlängert, und in Anbetracht der spärlichen Pedalisierung ist auch klar, wozu diese Verlängerung dient,

nämlich als Ersatz für möglicherweise komplizierte Originalpedalisierungen. Damit kann also, ganz im Gegensatz zu den Welte-Aufnahmen, nichts darüber ausgesagt werden, wie lange ein Ton gehalten wurde; damit fällt die Möglichkeit eines Rückschlusses auf die originale physische Ausführung weitgehend weg. Die Pedalisierung der Animatic-Rolle ist mit dieser Art des Fingerlegatos logisch verknüpft und folgt weitgehend schematischen Regeln; auch sie kann also als nachträglich hinzugefügt betrachtet werden. Über die originalen Tonenden kann also nichts gesagt werden, wohl aber über die Anfänge: Arpeggien und horizontale Verschiebungen erscheinen konsistent sowohl aufnahmeimmanent als auch im Vergleich zum Beethovenspiel Lamonds auf Welte.¹³ Insgesamt entscheiden die technischen Besonderheiten der Systeme, worüber in einer Rollenanalyse gesprochen werden kann oder geschwiegen werden muss.

	Welte-Mignon	Animatic
Tempo absolut	historisch definiert	bedingt rekonstruierbar
Tempo relativ	konsistent	konsistent
Dislocation	konsistent	konsistent
Tastenkontaktdauer	konsistent	künstlich
Pedal	konsistent	selten Residuen
Dynamik	komplizierter Code	Residuen

Analysen Erster Satz – D’Albert/Welte. Komplexe Vielfalt D’Alberts Version des ersten Satzes, so wie sie sich in seiner Welte-Mignon-Aufnahme spiegelt, zeigt eine auffällige Variationsbreite im rhythmischen Detail. Beim ersten Hören glaubt man bisweilen Überpunktierungen, binäre Rhythmen oder fehlende Achtel wahrzunehmen. Eine genauere Untersuchung zeigt, dass es sich dabei um ein veritables *trompe-l’oreille* handelt, denn die relativen Verhältnisse der gespielten Notenwerte sind deutlich komplizierter. Es lassen sich drei teilweise voneinander abhängige Phänomene systematisieren: 1. Die Verlängerung der ersten Note bei Phrasen- oder Motivanfängen (Takt 1 und 16) und expressiver Melodik (Takt 9), eine durchgehende Verkürzung des 3. und 6. Achtels sowie die Verkürzung lang ausgehaltener Akkorde (Takt 9 und 12). Verkürzungen langer Noten sind im gesamten Klavierrollenrepertoire häufig, möglicherweise aufgrund eines pianistischen *horror vacui*. Ebenso wie die Verlängerungen interagieren sie mit der Konstruktion des Satzes. Dagegen ist die Verkürzung der letzten Gruppenachtel – um 5–10 % – ein mit bemerkenswerter quantitativer Konsistenz wiederkehrender Effekt, solange er nicht von den beiden anderen überlagert wird. In diesen Anfangstakten lassen sich also im

13 Siehe zum Beispiel die Sonate op. III (WR 563, 564).

kleinteiligen Timing expressive, konstruktionsbedingte Dehnungen, idiosynkratische Abkürzungen und taktmetrisch bedingtes geringfügiges Übergehen der leichtesten Zählzeiten nachweisen.

Die Artikulation verdient besondere Aufmerksamkeit. Beethoven notiert in Takt 1–8 zweitaktige Legatophrasen. D’Alberts Aufnahme zeigt nun eine ungemein differenzierte, mehrschichtige Artikulationsstruktur: Einerseits schafft die meist halbtaktige Pedalisierung einen metrisch korrekten Rahmen, der mit Beethovens Phrasierungsbögen kompatibel ist, andererseits benutzt d’Albert innerhalb dieser etwas schematischen Pedalräume enge physische Legati, um Unterphrasen zu bilden. Diese sind von variabler Länge – oft auftaktig, von Zweiton-Motiven bis zu Gebilden reichend, die länger als ein Takt sind – und schaffen Verbindungen, die über metrische Grenzen hinweg reichen. Ein Gegenbeispiel dazu findet sich jedoch schon in Takt 7. Die regelmäßige Artikulation in Dreiergruppen wird durch ein langes und keineswegs regelkonformes Pedal zusammengehalten, das dem Takt eine dominantische Bedeutung aufzwingt (Abbildung 4).

Die Analyse des Anfangs ergibt also bei dieser Klavierrolle – trotz der improvisatorischen Anmutung des Spiels – überaus schlüssige Resultate, die sich auch im weiteren Verlauf des Satzes als konsistent erweisen. Die Coda des Satzes indes, insbesondere bezüglich der Tempogestaltung, zeigt eine andere Seite von d’Alberts Spiel. Die Coda beginnt streng genommen mitten in der synkopierten Schlussgruppe (Takt 81 f., in der Exposition Takt 25 f.). Vom ersten neuen Akkord in Takt 85 an, der wie die folgenden mit Arpeggien markiert wird, findet ein regelmäßiges, nicht im Notentext aufscheinendes *Ritardando* statt, bis hin zum dynamischen Höhepunkt, der gleichzeitig den rhythmischen Stillstand des Satzes bildet (Takt 87 mit Auftakt). Dieser lange Stillstand von acht Achteln wird nun, im Gegensatz zum Anfang, durchaus nicht verkürzt, sondern zählt gleich viele Achtel wie die Synkope davor.

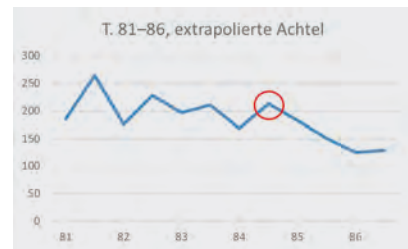
Eine Tempokurve in extrapolierten Achteln zeigt, wie stark sich danach das *Rubato* in quantitativer Hinsicht verändert (Abbildung 5).

Die folgenden beiden Phrasen finden in einem langsameren Tempo statt, die Variationsbreite des *Rubato* ist deutlich eingeschränkt, und zum Ende überrascht d’Albert mit einer aufschlussreichen Auslegung der rhythmischen Gestalten, die sich stark vom Vorhergehenden unterscheidet: Die langen, auftaktigen Akkorde Takt 96 und 97, bei denen man ein rezitatives Ungefähr erwarten könnte, finden genau im Tempo des Vorhergehenden statt. In Takt 98 notiert Beethoven nun *ritardando*; abgesehen vom *poco ritardando* in Takt 5 ist dies die erste explizite Anweisung zur Tempoänderung. D’Albert findet ein einfaches Mittel, um diesen Sachverhalt darzustellen, was indes den musikalischen Text vollständig verändert. Der letzte Synkopenakkord, der im Gegensatz zu den vorhergehenden nicht sechs, sondern zwei Achtel umfasst, sollte dreifach kürzer sein; die Verkürzung beträgt aber nur rund 25 %. Damit verlässt die Interpretation das metrische



ABBILDUNG 4 Lamond, 1. Satz, Takt 1–10. Die Pedalräume (braun) entsprechen ungefähr der Metrik, während die Artikulation (orange) kleinteilige Phrasen bildet, die variabel sind. Ab Takt 7 kehrt sich dieses Verhältnis um.

ABBILDUNG 5 Das Tempo der einzelnen Achtel an der Schnittstelle zur Coda (Takt 81–86): mit dem neuen Formabschnitt verschwindet die Volatilität des Rubato.



Schema. Die Akkorde können auch als exterritoriale, etwa gleich lange Schläge verstanden werden. Diese beschleunigen von $\text{♩} = 24$ auf 32. Dieses Tempo 32 gilt dann für die letzten vier Takte, allerdings neu für die punktierte Viertel. Der Satz geht also im halben Tempo zu Ende, die letzte Phrase erhält damit eine besonders expressive Bedeutung (Abbildung 6).

D'Alberts Interpretation dieses ersten Satzes zeigt also zwei Gesichter: eine komplexe Mischung von Phrasenausdeutung, idiosynkratischen Rückungen und taktmetrischer Inégalité zu Beginn sowie gegen Schluss eine Tempogestaltung, die sich bald dem Text fügt, bald von ihm löst und durch ihre mathematische Konsistenz eine eigene klingende Wirklichkeit schafft.

Erster Satz – Lamond/Animatic. Trügerische Einfachheit Im Verhältnis zur d'Albert-Aufnahme erscheint Lamonds Version des ersten Satzes – soweit dies mittels der Animatic-Rolle erkennbar ist – eher streng, sachlich und zielgerichtet. Dies ist offenbar eine durch den technikbedingten Mangel an Artikulationsvariationen hervorgerufene Täuschung, wie die nachfolgende Analyse der Rolle zeigt.



ABBILDUNG 6 Eugen d'Alberts Wiedergabe der Takte 94–102
kann alternativ auch so verstanden werden.

Als besonders interessant erweist sich hierbei die Tempogestaltung, wie es die Natur der Quelle vorgibt. Es können dabei vier Gestaltungsmerkmale nachgewiesen werden: rhythmisch ausgezählte Fermaten, Phrasendefinition mittels Rubato, konstruktive Klärung des Texts durch *tenuti* und ein spezifisches Tempo für Gesangliches, wobei nicht die Existenz dieser Techniken, sondern ihr Einsatz im Verhältnis zur musikalischen Situation im Zentrum des Interesses liegt.

Im ersten Satz gibt es drei von Beethoven ausgeschriebene Fermaten: In Takt 6, 52 und auf dem letzten Akkord. Die Messung zeigt, dass die Fermate in Takt 6 genau doppelt so lang ist wie der erste Schlag in Takt 1; das Gleiche gilt für die Fermate auf dem ersten Schlag in Takt 52. Eine Auslegung der Fermaten als Vielfaches des Grundtempos

scheint eine Bülow'sche Obsession gewesen zu sein, und Lamond fügt in seiner Ausgabe der Sonate in Takt 6 eine entsprechende Fußnote ein. Interessant dabei ist aber das Erreichen des halben Tempos: Dieses findet über zwei Takte in einem ausgeprägten Ritardando statt, das sogar schneller als im Haupttempo beginnt. Genau die gleiche Ausführung zeigt Takt 52, wobei das im vorhergehenden Takt beginnende Ritardando noch schroffer wirkt (Abbildung 7).

Lamond grenzt Phrasen mittels eines spezifischen Rubatoverhaltens ab. Am Anfang der Phrase steht entweder ein schnelles Accelerando oder ein deutlich schnelleres Tempo, am Ende finden sich deutliche Ritardandi, die ins halbe Tempo führen können (Takt 24). Diese übergeordneten Phrasen – zum Beispiel Takt 1–6, 7–24, 25–34 – fallen mit der offensichtlichen Kompositionsstruktur zusammen. Innerhalb dieser Einheiten unterteilt Lamond Unterphrasen mittels Ritardandi, die sich etwa um 12 bpm von ihrer Umgebung unterscheiden. Diese Einteilung geht manchmal mit der kompositorischen Struktur parallel, kann diese aber auch in kreativer Weise kommentieren oder durchkreuzen: Der Anfang teilt sich so – musikalisch logisch – in 1×2 , 2×1 , 1×2 , danach aber wird die Geradtaktigkeit durchbrochen: 1×3 , 1×2 , 1×4 , was wieder eine dreitaktige Figur in Takt 17–19 bewirkt. Die strukturell konformen Phrasen wirken deutlich, fast etwas didaktisch gegliedert, während die heterodoxen Einteilungen den Fluss und die lockere Fügung des kompositorischen Materials betonen (Abbildung 8).

Immer wieder finden sich in der Länge deutlich veränderte Taktteile, die nicht mit der Gliederung der Phrasen erklärt werden können. Ein paradigmatisches Beispiel dafür sind die Takte 55–58, wo der durch alle Stimmen wandernde thematische Halbtonschritt $gis - a$ viermal durch Verkürzung und einmal durch ein Ritardando herausgehoben wird.

Ein anderes, eher ungewöhnliches Phänomen besteht darin, dass Lamond offenbar ein feststehendes, deutlich langsames Tempo für besonders gesangliche Stellen wählt. Diese finden, unabhängig von ihrer lokalen Umgebung, in $\text{♩} = 60\text{--}66$ statt. Beispiele dafür gibt es im ganzen Satz: die zweiten Taktteile von 9, 11, 12, die Takte 20, 22, 59 und ihre Parallelstellen – dieses Herausstellen der Kantabilität mittels eines feststehenden Tempos bereitet die formale Pointe von Lamonds Interpretation vor. Die Phrase nach dem dynamischen Höhepunkt in Takt 87 wird in diesem Cantabile-Tempo vorgetragen und führt so zum Abschluss des Satzes; es ist naheliegend, dies als Höhepunkt der »innigsten Empfindung« zu verstehen.

Zweiter Satz. *Alla marcia*? Die beschriebene Detailfülle ist bezeichnend für die Analyse ruhiger Sätze. Bei virtuoson Herausforderungen wie dem ersten Teil des Scherzo-Satzes werden nun die Tempokurven beider Aufnahmen vergleichbar, was einerseits auf eine gemeinsame Aufführungstradition hinweisen kann; andererseits ist es aber ebenfalls



ABBILDUNG 7 Lamond, op.101, erster Satz, Takt 5-7. Das Ritardando führt genau ins halbe Tempo des Folgenden.

ABBILDUNG 8 Lamond, op.101, erster Satz, Phraseneinteilung mittels Rubato. Blau: konstruktionskonform, fest gefügtes Material, grün: konstruktionsdissonant; gelb: fast konstruktionskonform, locker gefügtes Material

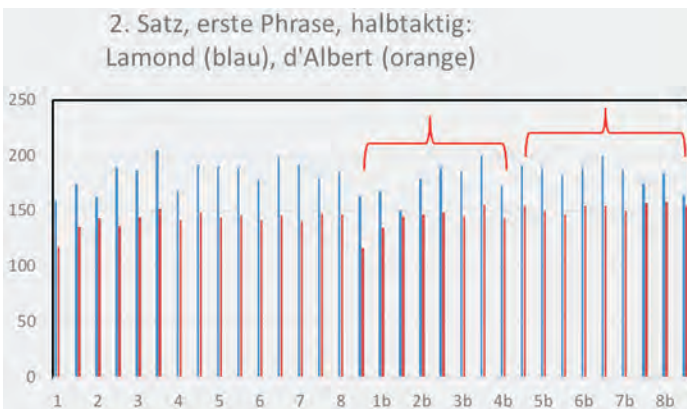


ABBILDUNG 9 Anfang des zweiten Satzes, Messwerte in halben Noten. Lamonds und d'Alberts Tempokurven zeigen weitgehende Ähnlichkeiten. Lamond tendiert etwas stärker zu einer viertaktigen Einteilung, während d'Albert die achttaktigen Perioden zusammenfasst.

wahrscheinlich, dass die physischen Anforderungen der Passage bestimmte Phrasenformen nahelegen (Abbildung 9).

Das generell höhere Tempo der Lamond-Auswertung ist nicht signifikant, da die Animatic-Rollen kein feststehendes Tempo kennen. Die relativen Gemeinsamkeiten und Unterschiede hingegen zeigen interessante Details; gemeinsam ist beiden Interpreten, dass sie mit ihrer Tempogestaltung die Phrasen überaus deutlich formen, und zwar in metrisch korrekter Weise: Die achttaktigen Phrasen werden mit einer starken Tempozäsur versehen, die viertaktigen Subphrasen leicht abgetrennt. Gegenüber diesem etwas didaktisch anmutenden Rubatokonzept steht eine militärkapellenartige *alla marcia*-Anweisung für beide Interpreten offenbar im Hintergrund. Die leichten Asymmetrien in Takt 4 und 8 sind weiten Sprüngen auf der Tastatur geschuldet. Hier benötigt d'Albert deutlich mehr Zeit als Lamond. Auch im Folgenden bremst d'Albert vor schwierigen Passagen ab, was den Eindruck technischen Wankelmuts hinterlässt. Zu diesem Phänomen wird bei der Besprechung des vierten Satzes noch mehr zu sagen sein.

Trio. Bülows Problemstelle Das Trio des zweiten Satzes zeichnet sich durch satztechnische Strenge und eine daraus resultierende pianistische Kargheit aus. Bülow kommentiert dies in charakteristischer Schärfe:

»Wer in diesem Canon nur eine geistvolle ›mathematische‹ Combination erblickt, sich für die melodische Anmuth seiner liebenswürdigen Arabesken nicht zu erwärmen vermag, wird gut thun, ihn überhaupt ungespielt zu lassen.«¹⁴

Dort, wo diese Auffassung der »liebenswürdigen Arabesken« unhaltbar wird, korrigiert Bülow mittels Artikulation und schreibt:

»Die vom Herausgeber hinzugefügte Phrasirung mildert, bei genauer Befolgung, die sogenannten Härten der verschiedenen ›Querstände‹ bis zur Unmerklichkeit.«¹⁵

Die ergänzende Phrasierung besteht darin, den ersten vom zweiten Ton des Querstandes zu trennen (Abbildung 10). Carl Reinecke geht hier in seiner instruktiven Ausgabe noch weiter und fordert eine Zäsur in beiden Händen, obwohl eine solche die kontrapunktische Setzweise infrage stellt (Abbildung 11).

D'Albert folgt offensichtlich keiner dieser Auffassungen. Schon das Eröffnungsmotiv des Trios wird überaus charakteristisch mittels Überpunktierung wiedergegeben.

¹⁴ Sonaten und andere Werke für das Piano für L. van Beethoven, hg. von Hans von Bülow, Stuttgart [1875] (Instruktive Ausgabe klassischer Klavierwerke, Abt. 3, Bd. 5), S. 3–22, hier S. 9, Fußnote zu Trio, Takt 1.

¹⁵ Ebd., Fußnote zu Trio, Takt 17.

Takt 17 und 18 müssen (damit nicht Querstände*) erklingen, die doch in der That nicht vorhanden sind) gespielt werden, wie folgt:



ABBILDUNG 10 Hans von Bülow: Sonaten und andere Werke für das Piano forte von L. van Beethoven, Stuttgart [1875], S. 9



ABBILDUNG 11 Carl Reinecke: Die Beethoven'schen Clavier-Sonaten. Briefe an eine Freundin, Leipzig 1895, S. 91

Da d'Albert zudem die originale Artikulation beachtet, entsteht ein Rhythmus, der sich der Notation entzieht. Im Folgenden jedoch bildet er größere Legatobögen. Zu diesem Zweck wendet er ein differenziertes Fingerlegato an, wobei entgegen einer positivistischen Lesart von Beethovens Anweisung auffällig oft über den Taktstrich hinaus gebunden wird. Bei der Passage mit den Querständen vermeidet er hingegen jede Überlagerung, die Töne wechseln ganz präzise, ohne Zäsur oder Überbindung, und die Zweiunddreißigstel werden im Gegensatz zum Anfang des Trios »unterpunktirt«. Der Effekt dieser Spielweise widerspricht Bülow und Reinecke: Das strenge, »kahle« Legato zwischen den Querständen lässt diese besonders hervortreten, während die Passagen dazwischen durch die weiche Artikulation und teilweise durch Ungleichzeitigkeiten in den Hintergrund treten.

Für Lamond hingegen ist dieser Punkt weniger zentral, seine Interpretation, soweit sie aus der Animatic-Rolle zu erkennen ist, konzentriert sich auf die Polyphonie der Stelle. Er verschiebt die Stimmen gegeneinander, und zwar so, dass der Bass meist, aber nicht immer vorausgeht. Damit entsteht Phrasierung, denn das genaue Zusammenfallen der Stimmen wirkt unter diesen Umständen wie eine Zäsur.

Irritierend ist d'Alberts Langsamkeit zu Beginn des zweiten und vierten Satzes. In beiden Fällen ist nicht ganz klar, in welchem absoluten Tempo d'Albert hier ursprünglich gespielt hat, aber es ist offensichtlich, dass er gerade diese beiden markanten Anfänge zunächst sehr vorsichtig angeht. Dieses langsame Tempo wird im zweiten Teil der Phrasen deutlich beschleunigt. Auch bei Lamond findet sich diese Verfahrensweise an den gleichen Stellen. Offenbar ist es weniger wichtig, am Anfang ein konsistentes Tempo zu vermitteln, als eine erste abgeschlossene Phrase zu markieren. Nicht jede dieser Stellen erscheint als freiwillige Entscheidung des Interpreten; sie sind bisweilen auch ein notwendiges Übel. Dies zeigen diverse Unfälle, die d'Albert in virtuellen Passagen unterlaufen.

Dritter Satz. Erfinderische Empfindsamkeit Der dritte Satz der Sonate, der mit der Doppelbezeichnung »Langsam und sehnsuchtsvoll/Adagio, ma non troppo, con affetto« überschrieben ist, kann gleichermaßen als emotionales Zentrum der Sonate oder als Introduction zum letzten Satz verstanden werden. Diese kompositorisch locker gefügte, empfindsame Musik erfährt bei d'Albert eine sehr frei anmutende Auslegung. Nur einige signifikante Details dieser detailreichen Interpretation seien hier erwähnt.

D'Albert setzt Ungleichzeitigkeit als Ausdrucksmittel ein. Er geht dabei nicht doktrinär vor, benutzt alle Abstufungen zwischen genauer Gleichzeitigkeit, verschobenen Einzeltönen und Arpeggien, die in einer Hand stattfinden, aber auch den ganzen Akkord erfassen können. Insbesondere die ersten beiden Kadenzakkorde in Takt 1 erhalten eine demonstrative Brechung. Da d'Albert zusätzlich die Sechzehntel, in einem Fall sogar die Zweiunddreißigstel *inegal* spielt (Takt 2, 3, 7), erhält dieser Anfang eine stark barockisierende Anmutung. Dies gilt jedoch nur für die ersten vier Takte; Takt 5 und 6 finden synchron in einem feierlichen *Ritardando* statt, einen Chorsatz evozierend. Einzelne vorgezogene Noten haben jedoch weniger stilistische als harmonische oder metrische Ursachen. So kann in Takt 2 die Tatsache, dass der Akkord auf dem ersten Schlag im Gegensatz zum dritten als *Arpeggio* ausgeführt wird, als Klärung der Taktart nach rezitativischem Beginn verstanden werden, und die vorgezogenen Noten in Takt 3 betonen die Dissonanz *e – d* und ihre Auflösung. Der Orgelpunkt in Takt 7 wird vorgezogen und erhält dadurch Gewicht, während die arpeggierte zweite Stufe in Takt 8 die Einleitung der Kadenz anzeigt. Bei der folgenden responsorischen Passage scheint mir neben den emphatischen Verlängerungen der aufsteigenden Sexte die Pedalisierung ab Takt 13 bemerkenswert. Beethoven gibt ab der Mitte von Takt 14 Pedalangaben, die der harmonischen Struktur folgen. D'Albert beginnt schon in Takt 13 mit ausgesprochen großzügigen Pedalräumen und verschiebt leicht, sodass der emphatisch betonte zweite Ton der Sexte im neuen Pedal mitklingt. In einem Fall, zwischen Takt 14 und 15, übergeht er sogar einen Harmoniewechsel. Diese irritierend klingende Praxis zeigt hier möglicherweise die Grenzen des Welte-Instruments auf: In einem gehauchten *Pianissimo* ergibt eine solche Pedalisierung möglicherweise einen reizvollen *Chiaroscuro*-Effekt.

Der Übergang zum vierten Satz bringt eine Reminiszenz des Beginns. Hinrichsen erklärt diesen besonderen Moment damit, dass hier der fehlende Beginn der Reprise des ersten Satzes nachgeliefert werde.¹⁶ Ein Vergleich ist hier aus interpretatorischen und technischen Gründen reizvoll. Er zeigt einerseits, dass die unterschiedliche Position auf den Rollen, die diese beiden diastematisch quasi identischen Anfänge einnehmen, die Interpretation kaum beeinflusst. Andererseits zeigt sich, dass die ungewöhnlichen Verlängerungen durchaus nicht improvisatorisch zustande kamen, sondern an das musika-

16 Hans-Joachim Hinrichsen: *Beethoven. Die Klaviersonaten*, Kassel 2013, S. 335.

lische Material gebunden sind. D'Albert intensiviert jedoch bei dieser Reminiszenz das agogische Insistieren auf den Taktanfängen, sodass hier jeweils binäre Rhythmik nahe-
liegt:

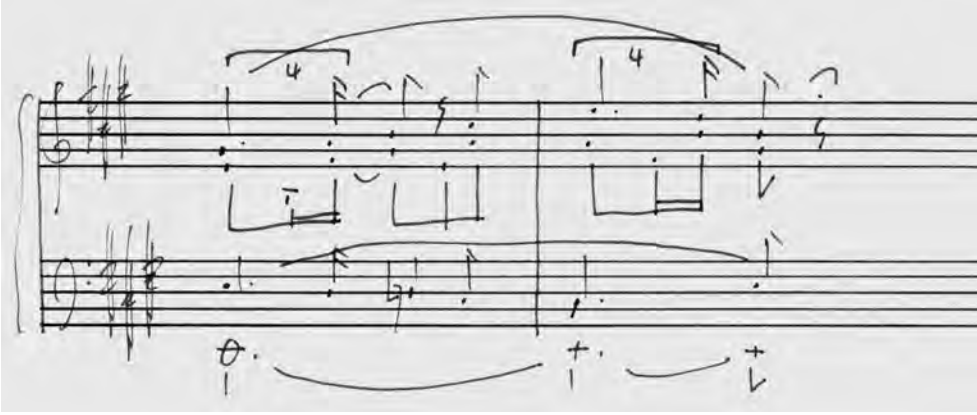


ABBILDUNG 12 D'Albert, 3. Satz, Takt 21f. Die agogische Betonung des Taktanfangs erzeugt eine binäre Zeitgestaltung.

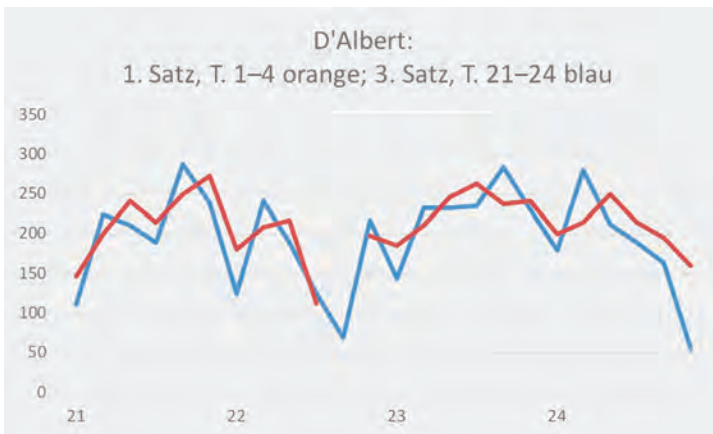


ABBILDUNG 13 Messwerte in Achteln: D'Albert spielt die Reminiszenz aus dem ersten Satz (blau) mit deutlich geschärfter Agogik, die Verlängerungen der ersten Taktschläge lassen eine binäre Hörweise zu.

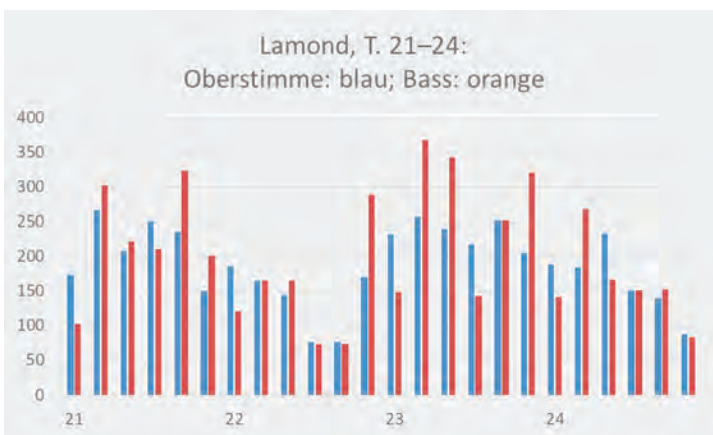


ABBILDUNG 14 Lamonds Ausführung der Anfangsreminiszenz, oberstimmen- und bassorientiert ausgemessen: Während die Oberstimme die thematische Gestalt trotz Rubato wahrt, suggeriert der Bass binäre Anfänge in Takt 21 und 23.

Bei Lamond ist dieses Verhältnis weniger ausgeprägt, aber nur, wenn man die Messung an der Hauptstimme orientiert. Bei einer Ausmessung der Bässe kommt eine noch klarere Tendenz zum Binären zum Vorschein. Durch die Dislocation trägt diese Version also beide metrischen Varianten in sich (Abbildung 14).

Die auf der Animatic-Rolle notierte Dynamiklinie zeigt hier ein aufschlussreiches Detail: Beethoven selbst notiert gar keine Dynamik, sondern begnügt sich mit der Anweisung »Langsam und sehnsuchtsvoll/Adagio, ma non troppo, con affetto« und »Mit einer Saite/sul una corda« (Abbildung 15). Lamond in seiner Edition hingegen fügt ein Crescendo auf den dritten Takt hin hinzu, wobei dieses durch die beiden senkrechten Striche als Zusatz des Herausgebers gekennzeichnet ist (Abbildung 16).

ABBILDUNG 15 Die erste Beethoven-Gesamtausgabe (1862–1890) folgt dem Manuskript: keine Dynamikeinzeichnungen.



ABBILDUNG 16 Lamonds Ausgabe von 1918 mit einem Crescendo auf Takt 3 hin, als Zusatz des Herausgebers gekennzeichnet.



Die auf der Animatic-Rolle aufgezeichnete Dynamik zeigt nun klar dieses von Lamond in seiner Edition vorgeschlagene Crescendo, aber zusätzlich noch ein weiteres, das auf die zweite Hälfte des zweiten Taktes zielt, dort aber in ein Piano subito mündet. Beide Crescendi erscheinen musikalisch sinnvoll (Abbildung 17).

Lamonds Edition erschien deutlich später als diese Aufnahme, ein Rolleneditor konnte also diese Idee nicht aus dem Notentext entnehmen. Es ist also wahrscheinlich, dass diese Linie trotz ihrer Simplität direkter mit Lamonds Aufnahme zu tun hat, als dies angenommen werden konnte.

Vierter Satz. »Der einst größte Pianist«¹⁷ Um Redundanzen zu vermeiden, sei hier nur eine besonders auffällige Stelle kurz thematisiert: D'Alberts Ausführung der Fuge ab Takt 123 irritiert. Ist es auch schon vorher aufgefallen, dass er sich zum Beispiel für Sprünge viel Zeit lässt, so wird hier die technische Mühsal deutlich: D'Albert spielt

17 Vgl. Niemann: Meister des Klaviers, S. 19.

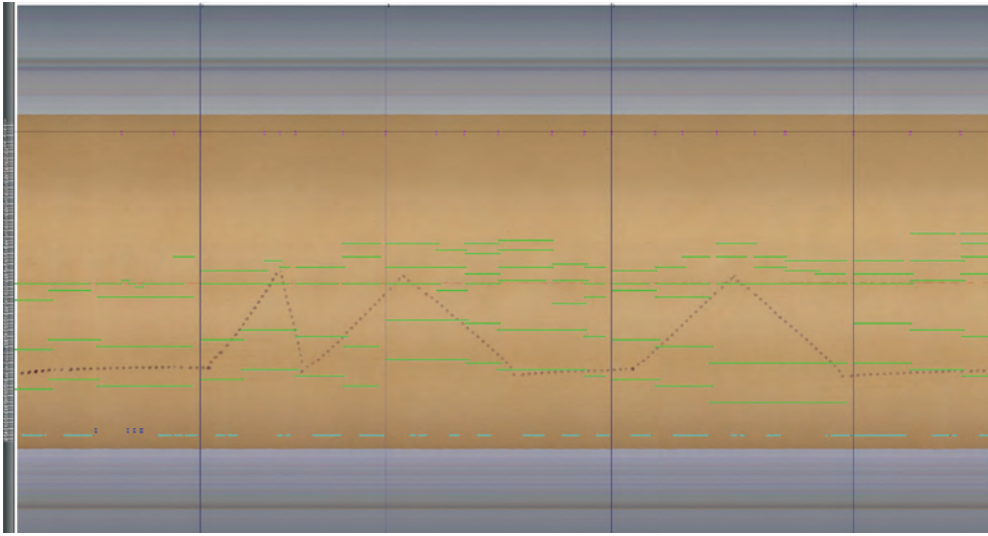


ABBILDUNG 17 Lamonds Animatic-Rolle: Crescendo auf Takt 3 hin und ein Crescendo mit Piano subito auf die Mitte von Takt 2. Beachtenswert die schiefen Linien, insbesondere im Piano, und die Verspätungen der dynamischen Spitzen.

schlichtweg erstaunlich viele falsche Noten. Schon im Thema wiederholt er das g, wo eigentlich eine Pause stehen müsste. Danach ist durchschnittlich alle zwei Takte etwas zu bemängeln, eine auch bei Welte ungewöhnlich hohe Quote. Ein Beispiel:



ABBILDUNG 18 D'Albert, vierter Satz, Takt 204–209: erstaunlich viele Fehler

Diese Fehlerhäufung belegt zwei wichtige Tatsachen. Erstens: Welte korrigierte zumindest in diesem Fall gar nichts manuell, zumindest nicht an der Diastematik. Es braucht eine doch sehr disziplinierte Vorstellung von Treue zum Originalspiel, um das überflüssige g im Thema nicht zu korrigieren; dies gilt auch für die folgenden, weder unauffälligen noch ästhetisch wertvollen Fehler. Und zweitens: Auch d'Albert ließ sie stehen, was wohl dafür spricht, dass er die Rolle nicht abhörte. Es gibt zwei Sorten von Fehlern: zusätzliche Noten, das heißt Tasten, die im Eifer des Passagenspiels mitgerissen werden, und Irrtümer. Gerade diese zeigen auch, inwieweit ein Pianist wie d'Albert trotz seiner

Tätigkeit als Editor dem Notentext in Form einer inneren Imagination folgt, die im Laufe der Zeit Veränderungen erfahren kann.

Was bedeutet nun ›Interpretation‹? Dem eine implizite Hypothese in sich tragenden Begriff der Interpretation steht also ein bunter Strauß an Phänomenen gegenüber, die ihrerseits der interpretierenden Auslegung bedürfen. Ein Versuch, den Begriff nicht philosophisch, sondern anhand dieser beiden Quellen empirisch zu umschreiben, ergibt Folgendes:

1. Interpretation als Auslegung eines erklärungsbedürftigen Texts kann in zwei unterschiedliche Ausprägungen beobachtet werden. Die philologische Ausdeutung, das heißt die klingende Erklärung des schriftlichen Zeichens, tritt exemplarisch im Trio des zweiten Satzes auf. Zu beachten ist hier, dass zu diesem Verfahren eine Problematisierung des Texts notwendig erscheint; in diesem Falle stammt sie aus der instruktiven Ausgabe von Hans von Bülow. Diese hermeneutische Editorik fordert eine performative Stellungnahme; Ausgabe und Interpretation gehen hier ein spannungsvolles Verhältnis ein.
Eine andere Art der Ausdeutung beschäftigt sich mit den performativen Lücken, die ein Notentext notwendigerweise offenlässt. Dazu gehören einfache Fragen wie Längen der Fermaten, aber auch Komplexeres wie Phrasenabgrenzungen. D'Albert und Lamond zeigen teilweise ähnliche Vorgehensweisen, d'Alberts Spiel wirkt dabei freier, aber auch verwirrender, während Lamonds Spiel konsequent und konsistent erscheint. Diese Ausdeutungen zielen nicht in erster Linie auf den Notentext, sondern auf seine konstruktive Bedeutung und konvergieren teilweise mit der zeitgenössischen Musiktheorie von Hugo Riemann.¹⁸
2. Gerade bei der metrischen Ausführung der Fermaten wird klar, dass Lamond hier einer Bülow'schen Manie folgt. Zu der komplexen Wechselwirkung zwischen Schrift und Performanz tritt also die Weitergabe von bestimmten Traditionen. Wie weit dies gehen kann, ist bei d'Alberts Spiel deutlich zu sehen; hier ist noch der vor-Riemann'sche Akzenttakt im Rubatospiel des ersten Satzes messtechnisch nachweisbar.
3. Die Pianisten zeigen jedoch auch eine bemerkenswerte Kreativität in der Benutzung eigener Ausdrucksmittel. D'Albert mit seiner die vorherrschende formale Ordnung kontrapunktierenden, nur in den physischen Spielvollzügen zu sehenden Komplementärphrasierung und Lamonds feststehendes Cantabile-Tempo stehen hier

¹⁸ Die allgemeine Terminologie, die Riemann zum Beispiel in *Musikalische Dynamik und Agogik* (Leipzig 1884) oder im *Katechismus des Klavierspiels* (Leipzig 1888) einführt, kann in vielen Bereichen auf Lamonds Beethoven-Interpretation angewandt werden; Riemanns »Phrasierungsausgabe« wie auch seine Analysen zeigen jedoch kaum Ähnlichkeiten mit Lamonds Spiel.

exemplarisch für persönliche, eventuell auch situations- und werkgebundene Vortragstechniken, die im Verlaufe des 20. Jahrhunderts der Standardisierung zum Opfer gefallen sind.

4. Neben diesen hochintentionalen Vortragsentscheidungen stehen auch Zufälliges, Halb gelungenes und von physischen Grenzen Diktirtes. Der Trennstrich ist hier schwierig zu ziehen, denn sogar bei d'Alberts Version der Coda im ersten Satz ist es denkbar, dass er eher einem rhythmischen Instinkt folgt, der ihn die Halbierung des Tempos in den letzten Takten als stimmig empfinden lässt, obwohl der Notentext widerspricht. Der gleichmäßige Puls ist derweil gewährleistet.

Wenn man den Diskurs der Interpretationsforschung anhand von Klavierrollen überblickt, so lassen sich grob zwei unterschiedliche Stadien erkennen: Die ältere Literatur misst die Rollen an ihrer Texttreue und kommt so oft zu überaus kritischen Resultaten.¹⁹ Als Reaktion auf diese unzweckmäßige Vorgehensweise wurde dann die Konsultation des musikalischen Texts für einen Großteil der neueren Forschung zum Anathema. Sicher war diese taktische Amnesie für die Forschungsgeschichte von großer Wichtigkeit, sorgte sie doch dafür, dass nicht vom Notentext generierte Phänomene in den Vordergrund rückten²⁰ und die Interpretation als Kunstleistung eigenen Rechts verstanden werden konnte.²¹ Ebenfalls sehr produktiv war die Betrachtung der Rollen als Bewahrer alter Aufführungstraditionen.²² Nun scheinen mir aber die Zeit und die Mittel reif dafür, das Phänomen in seiner ganzen Komplexität analysieren zu können.²³

Beethoven-Interpretation um 1900, wie sie in diesen Dokumenten greifbar wird, bedeutet also durchaus Ausdeutung eines als problematisch erkannten Texts, aber noch viel mehr: Die Komplexität des performativen Akts sorgt für ein Resultat, in dem sich ebenso Traditionsreste, Eigengesetzlichkeiten, kreative Aneignung und physische Gegebenheiten spiegeln, meist in wechselnder Zusammensetzung während der gleichen Ausführung. Oft erscheint der Einsatz dieser Mittel absichtlich, die Interpreten scheinen mit den durch diese Kategorien implizierten Stilebenen zu spielen. Es erscheint mir sinnvoll, dieses hochartifizielle Spiel nicht nur als selbstreferenziellen künstlerischen Akt zu beschreiben, sondern als Kulturtechnik, die Vorstellung und Physis, Intention und Intuition, Tradition und Kreativität gleichermaßen beansprucht und dadurch klingende

¹⁹ Vgl. Werner König: Das Welte-Mignon-Reproduktionsklavier und seine musikgeschichtliche Bedeutung, in: *Welte Gästebuch von 1849–1928*, hg. von Werner Baus, Helsa 2006, S. 275–289.

²⁰ Nicholas Cook: *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford 2013.

²¹ Vgl. Hermann Gottschewski: *Die Interpretation als Kunstwerk. Musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905*, Laaber 1996.

²² Vgl. Neal Peres Da Costa: *Off the Record. Performing Practices in Romantic Piano Playing*, Oxford 2012.

²³ Vgl. Manuel Bärtsch: Wer hat das schönste Paradigma? Interpretationsforschung unter der Lupe, in: *Dissonance* 135 (2016), S. 2–8.

Welten schafft, deren Beziehungsreichtum weder durch die Vorstellung eines teleologischen noch eines eigengesetzlichen Interpretationsvorgangs allein zu erklären wäre. Das spannungsvolle Verhältnis von Editorik und Ausführung, das wiederum zu editorischen Resultaten führt, scheint ein wichtiges Merkmal der pianistischen Interpretation um 1900 gewesen zu sein.

Inhalt

Vorwort 8

INTERPRETATION – BEGRIFF, METHODE, PRAXIS

Laure Spaltenstein Interpretation als treue Übersetzung.
Zur Frühgeschichte eines vieldeutigen Begriffs 15

Kai Köpp Von der Quelle zur Methode. Zum Entwurf
einer historischen Interpretationsforschung 28

Manuel Bärtsch »Interpretation«. Beethovens Sonate A-Dur op. 101
in der Sicht von Eugen d'Albert und Frederic Lamond 49

Sebastian Bausch Klavierrollen als Interpretationsdokumente.
Ein Erfahrungsbericht als Leitfaden für Einsteiger 71

Camilla Köhnken Beethoven-Auslegung zwischen Liszts »Deklamationsstil« und
Bülows »Vivisektionsversuchen«. Auf den Spuren Liszt'scher Interpretationsideale
in Hans von Bülow's instruktiver Edition der Klaviersonaten Beethovens 92

Neal Peres Da Costa Carl Reinecke's Performance of his Arrangement of the
Second Movement from Mozart's Piano Concerto K. 488. Some Thoughts
on Style and the Hidden Messages in Musical Notation 114

Carolina Estrada Bascuñana Enrique Granados's Performance Style.
Visualising the Audible Evidence 150

Lukas Näf Tempogestaltung in Weberns Sinfonie op. 21 180

INTERPRETATION – AUFFÜHRUNGSGESCHICHTE

Christoph Moor »Ein so erklärtes Lieblingsstück der hiesigen Kunstfreunde«.
Die Rezeptionsgeschichte der Jupiter-Sinfonie in Beethovens Wien 195

Luisa Klaus Objektive Bruckner-Interpretation? Zur Aufführung
der Trio-Entwürfe für die Neunte Sinfonie 1940 205

Chris Walton Von innen und von außen. Beethovens Neunte Sinfonie
und die »Wagner'sche« Dirigiertradition 218

Lena-Lisa Wüstendörfer Streit um Fidelio. Gustav Mahler und
Felix Weingartner im Disput um Werktreue 238

INTERMEZZO

Robert Levin Turning Point to Musical Modernity. Beethoven as
Executor of the Legacy of C. P. E. Bach. Concert Lecture 249

INTERPRETATION – INSTRUMENTE, ANALYSE, EDITION

Martin Skamletz »Man hat diese Erweiterung des Tonumfanges seit ein paar Jahren
an den Tasteninstrumenten sehr weit getrieben.« Der Umgang mit Grenzen
beim späten Mozart und beim frühen Beethoven 263

Stephan Zirwes Analyse und Interpretation. Adolph Bernhard Marx'
Beethoven-Analysen 291

Michael Ladenburger Was können wir aus Originalhandschriften
von Beethoven für eine angemessene Interpretation lernen? 301

Federica Rovelli Die Skizzenbuch-Ausgaben und ihre
mögliche digitale Zukunft 317

Johannes Gebauer Interpretationspraktische Stemmantik. Philologische
Methoden in der Interpretationsforschung am Beispiel annotierter
Notenausgaben von Rodes 24 Capricen und Beethovens Violinkonzert 334

John Rink Chopin Copying Chopin 349

Tomasz Herbut Alexander Goldenweiser und Beethovens
Sonate op. 110 – eine Spurensuche 366

INTERPRETATION – KREATIVE ANEIGNUNG

Thomas Gartmann Beethoven als sein eigener Interpret. Gedanken zur
Bearbeitung der Klaviersonate op. 14/1 für Streichquartett 379

Ivo Haag Die Sinfonien von Johannes Brahms – (auch) Klaviermusik? 399

Michael Lehner Das Orchester auf dem Klavier. Welte-Klavierrollen von Gustav
Mahler und Richard Strauss als interpretationsanalytische Quellen 413

Roger Allen "That Is What Music Really Is". Richard Wagner's Reception
of Beethoven's Piano Sonata in A Major Op. 101 431

Daniel Allenbach Eine ›heroische‹ Neunte? Dmitri Schostakowitschs Neunte
Sinfonie im Vergleich mit Ludwig van Beethovens Sinfonien Nr. 3 und 9 441

Simeon Thompson Beethoven und der Zweite Weltkrieg in der künstlerischen
Reflexion der Nachkriegszeit. Stanley Kubricks A Clockwork Orange und
Rolf Liebermanns Leonore 40/45 456

Michelle Ziegler Rettungsversuch im Jubiläumsjahr. Mauricio Kagels Aufarbeitung
der Beethoven-Rezeption in der Ludwig van-Werkgruppe (1970) 465

Leo Dick Über den späten Beethoven zur ›Postidentität‹. Die Suche nach liminalen
Räumen im gegenwärtigen Musiktheater am Beispiel von Matthias Rebstocks
Berliner Produktion Büro für postidentisches Leben 476

Elizabeth Waterhouse Choreographic Re-mix. William Forsythe's Trio (1996)
and Beethoven's String Quartet No. 15 in a Minor Op. 132 487

László Stachó "Gradus ad Parnassum".
The Purgatory of Instrumental Technique 505

Namen-, Werk- und Ortsregister 522

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 534

RUND UM BEETHOVEN

Interpretationsforschung heute •

Herausgegeben von Thomas

Gartmann und Daniel Allenbach

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann

Band 14



Dieses Buch ist im Dezember 2019 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf Eos, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Papierfabrik Salzer im niederösterreichischen Sankt Pölten. Das Vorsatzpapier *Caribic cherry* wurde von Igepa in Hamburg geliefert. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen zum gesamten Verlagsprogramm unter www.editionargus.de, zum Institut Interpretation der Hochschule der Künste Bern unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter www.dnb.de abrufbar.

© Edition Argus, Schliengen 2019. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-94-9